

AS MÁQUINAS CELIBATÁRIAS DE HERBERTO HELDER

Paulo Ricardo BRAZ DE SOUSA*

- **RESUMO:** Há muitas máquinas na poesia de Herberto Helder. Máquinas verbais, corporais, encantatórias, máquinas que, sobretudo, avultam no quadro dessa obra em virtude de uma assombrosa gratuidade. Máquinas inúteis, que em sua radical recusa às tarefas práticas, assemelham-se a objetos monstruosos, a verdadeiros prodígios, revelando, então, uma profunda afinidade com o poético enquanto manifestação divina. Sendo assim, neste ensaio, gostaríamos de explorar dois problemas presentes na obra do autor de *Photomaton & vox*: 1) o cruzamento entre o fazer poético e a ação maquínica, considerando ambas as práticas sob o particular ponto de vista de sua disfuncionalidade; 2) a inaudita relação entre a máquina lírica herbertiana e a propiciação do sagrado. Ao fim e ao cabo, buscaremos nos ocupar da questão de como a noção de Deus, em Herberto Helder, pode se vincular, não à razão última de todas as coisas, mas antes à desrazão e à perda de sentido, aspectos não de todo estranhos ao seu engenho poético.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa contemporânea. Herberto Helder. Máquina. Sagrado.

Falar sobre as máquinas presentes na obra de Herberto Helder é um convite para explorar não só a relação do poeta com a questão da técnica e os fascínios da modernidade, mas também, e curiosamente, um caminho para se pensar o problema do sagrado. Se tivermos em vista que a ideia de sagrado alinha-se, em um vasto campo semântico e conceitual, com noções como encanto, magia, revelação, demiurgia, não deixa de causar algum estranhamento vê-la assim articulada também com o universo das máquinas. Pelo menos desde Max Weber, aprendemos que, concomitante ao desenvolvimento industrial e técnico, assistimos a um movimento de desencantamento do mundo, segundo uma muito particular operação dialética: o conhecimento adquirido em função das faculdades lógicas em uma sociedade racionalista conduz a um esvaziamento e empobrecimento do que poderíamos designar por experiência heurística. O mundo moderno, regido pela

¹ UFRJ – Universidade do Rio de Janeiro – Departamento de Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. brazpr@letras.ufrj.br

razão científica, construiu-se por eliminação (e, em muitos casos, por extermínio) de outras formas de saber ligadas a práticas rituais arcaicas.

Assim talvez se explique uma contradição essencial inerente às máquinas herbertianas. Entretanto, não é difícil notar que estamos diante de uma engenharia muito singular: as máquinas em questão são, em larga medida, mecanismos disfuncionais e se prestam a produção de coisa alguma, são operadoras do absurdo, quando não se apresentam como objetos estáticos postos caprichosamente a vista de observadores para que simplesmente... sejam vistas. É o caso do maquinário presente na crônica “Museu do café”, um dos textos que compõem *em minúsculas*, obra póstuma que reúne um conjunto de textos jornalísticos publicados em princípios dos anos 1970 no *Notícia*, periódico angolano.

A crônica em questão nos leva a acompanhar um duplo deslocamento. O primeiro propiciado pelo tempo, “esse desenganador e recolocador, que fornecera às coisas aquele estupendo carácter de vácuo, de transparência transgressora, de coisa nenhuma, de antigo álbum fotográfico” (HELDER, 2018, p. 150), afinal, trata-se de uma visitação ao museu, o “Museu do Café (no Instituto do Café de Angola)” (HELDER, 2018, p. 149), logo, um espaço de desvio dos objetos de sua função prática. Ali, as máquinas, “[d]escascadeiras, torradores, moinhos de café” (HELDER, 2018, p. 150), estão dispostas para observação em seu estatismo aurático, reconduzidas, portanto, a certa condição sagrada. O segundo deslocamento é desencadeado pelo olhar de um privilegiado observador – o próprio Herberto Helder – que, no lugar de um pacato e porventura monótono museu de quinquilharias de interesse duvidoso (a lembrar a herança colonial da cafeicultura angolana), enxerga uma beleza inaudita, é fulminado por uma visão epifânica.

É possível identificar esse processo de deslocamento com uma espécie de *readymade*, ou, para usar as palavras de Herberto, “como um pequeno crime irônico” (HELDER, 2018, p. 148), isso porque a crônica se inicia com uma alusão a Marcel Duchamp, icônico artista de vanguarda e pioneiro na prática de tal método criativo. O texto começa assim, em tom fabular: “Era uma vez uma janela onde ninguém se podia debruçar para fora e nenhuma paisagem se podia debruçar para dentro. Chamava-se «Rose Sélavy»” (HELDER, 2018, p. 148). Ao que tudo indica, a janela referida é a *Fresh widow* (algo como “Viúva fresca”), obra cujo título é um trocadilho (bem ao gosto de Duchamp) com a expressão *french window*¹. O objeto em questão se propõe como um exercício crítico do olhar: a janela, através da qual nada pode ser visto (ou através da qual pode ser visto o nada), é composta de madeira, metal e acrílico, traz no lugar de vidros uma superfície revestida de couro – imagem do luto assinalada por uma negra viuvez.

¹ Janela francesa é aquela cujas esquadrias são presas a dobradiças que abrem para fora. Nos Estados Unidos são assim chamadas, diferenciando-se das janelas que abrem em sentido vertical, para cima.

A morte surge também de permeio, insinuando-se sobre a figura autoral de Duchamp. Rose Sélavy é não apenas um outro do artista francês (um alter ego feminino, celebrizada em fotografias capturadas por seu colega Man Ray), mas, antes de tudo, a face mais criminosa – porque mortal, criativa, feminina – dessa ironia. Com efeito, Duchamp assinou algumas obras como Sélavy, em um jogo de máscara e travestimento nada inocente.

Figura 1 – *Fresh widow* (1920)



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.140327.html>

A ironia que gostaríamos, entretanto, de focalizar consiste na radical subtração da utilidade do objeto, de forma a extrair desse procedimento o seu sentido artístico. Herberto expõe sua perplexidade explicando como Duchamp

[...] se entregou à fria devassidão de usurpar às funções devidas objectos tranquilamente inocentes, a saber: bancos de jardim, candelabros, urinóis, pórticos de Toledo em tijoleira, torneiras grandes e pequenas e mais coisas inequívocas. Desalojados da sua certeza quotidiana, tais objectos promoviam a surpresa, a incredulidade e, em casos mais graves, a inquietação mesmo das populações. Via-se que haviam ascendido a um nível (de certo modo incómodo) de gratuidade, de explosiva beleza sem compromisso. (HELDER, 2018, p. 148).

Há decerto em *Fresh widow* um convite para a imaginação. Diante da opacidade de seus “vidros”, o olhar confronta-se com uma falta, uma não-paisagem, que, no

entanto, convoca o observador a um exercício crítico profundamente desejante. Pois, se a paisagem se nos impõe como invisibilidade, ou perturbação da “visão retiniana”, o olhar é projetado para uma dimensão imaginativa, delirante, no anseio de ver o que se esconde através da superfície cerrada. Essa capacidade interpelativa do objeto de nos devolver o olhar e nos desalojar da confortável situação de sujeito é o que especialmente caracteriza algumas das imagens presentes na poesia herbertiana. Voltaremos a esse tópico mais adiante. Por ora, destacamos o desconcertante fato de que, apesar da escuridão indevassável de *Fresh widow* (ou sobretudo por causa dela), continuamos vendo. O olhar obsessivo é aqui certamente capturado por essa engenhosa e desastrada máquina de ver que é a janela de Duchamp.

É nesse ponto, em especial, que gostaríamos de chamar a atenção a extensa amplitude significativa da palavra máquina e suas incursões no contexto da obra herbertiana. Em *Desastrada maquinaria do desejo*, buscando rastrear as origens e os sentidos que orbitam em torno desse signo, Mônica Genelhu Fagundes afirma que

[e]m sua elasticidade, a etimologia circunscreve o aspecto essencial de toda estrutura que se possa definir como máquina: o papel de agente de um trabalho de produção, criação ou transformação; e nos recorda – a nós modernos, amantes das máquinas como símbolos do progresso técnico – seu pendor para o artístico e sua relação com a imaginação. Toda máquina é objeto, instrumento e trabalho da imaginação. (FAGUNDES, 2009, p. 19)

A partir do comentário de Mônica Fagundes, podemos vislumbrar a dupla possibilidade de leitura da máquina enquanto atividade imaginativa e capacidade inventiva propulsionada pela técnica. Em larga medida, Herberto parece demonstrar certo fascínio por uma hipotética síntese entre esses dois polos aparentemente irreconciliáveis. Ao menos é o que lemos no posfácio à edição de *Electrônica lírica* (posteriormente batizada de *A máquina lírica*).

O posfácio, que desaparece nas edições da obra reunida de Herberto, conta de um estranho experimento, realizado em 1961 por Nanni Balestrini, artista de vanguarda italiano, que consistia em submeter “fragmentos de textos antigos e modernos” (HELDER, 1964, p. 49) à computação de uma calculadora eletrônica que, por sua vez, realizava operações de permuta e combinação entre eles resultando em uma nova composição poética. O que é particularmente escandaloso vem, no entanto, a seguir: o autor d’*A Máquina lírica* nota que “[d]evido ao uso de restrito número de palavras, as composições vinham a assemelhar-se, nesse aspecto, a certos textos mágicos primitivos, a certa poesia popular, a certo lirismo medieval.” (HELDER, 1964, p. 49-50). A meu ver, o enlace mais inusitado se dá entre a mais avançada tecnologia, (na altura, representada pela calculadora eletrônica) e o caráter “mágico”, “primitivo”, do objeto dela resultante.

Figura 2 – *Trade Mark 1* (1961)



Fonte: <https://zkm.de/en/artwork/tape-mark-i>

O poeta toma para si o experimento de Balestrini como modelo de criação poética, elidindo, entretanto, a intermediação mecânica feita pela calculadora e fazendo de si mesmo uma máquina de versos. É tentador, embora equívoco, associar tal procedimento à prática da escrita automática, preconizada pelos surrealistas, em que se experimenta, por meio da linguagem, a liberação do pensamento e suas interdições impositivas como modo privilegiado de se acessar o fluxo imaginativo da fantasia inconsciente. O que faz Herberto está mais próximo, evidentemente, do cálculo, da ponderação sobre a matéria verbal. Escolhendo “com que palavras mas também *sem* que palavras escrever” (DIAS, 2014, p. 24)², o poeta emula certo fazer maquínico adivinhado no engenho de Balestrini ao tomar de empréstimo “o princípio combinatório geral nele implícito.” (HELDER, 1964, p. 49). Talvez o ponto coincidente entre o que faz Herberto n’*A máquina lírica* e a prática surrealista da escrita automática esteja no objetivo almejado: a produção alucinatória de imagens. Os meios, entretanto, são profundamente distintos.

Ao longo de nove poemas-máquinas, Herberto investe em uma prática de escrita que articula permuta e combinação, repetição e diferença, na elaboração de imagens que, em cada poema e a cada poema, vão ganhando corpo, um prodigioso corpo em metamorfose, como uma máquina a que se anexassem peças que não lhe pertencessem de origem, resultando, enfim, em um monstruoso objeto verbal. Esse

² A expressão, tomada de um fragmento de ensaio de Sousa Dias, remete originalmente a um verso de Manuel António Pina.

elemento alucinatório, delirante, do processo imaginativo – espécie de bricolagem poética – funciona precisamente como o dado corruptor da dinâmica produtiva dos poemas-máquinas herbertianos. Acreditamos que é a partir dessa corrupção da função significativa, desse enguiço da máquina verbal, que o poema efetivamente se faz poema e é, por conseguinte, capaz de gerar “uma linguagem encantatória, espécie de fórmula ritual mágica” (HELDER, 1964, p. 50).

Diferentemente dos antigos contos fantásticos, em que a invocação do sobrenatural é desencadeada pela proferição acidental, ao acaso, das palavras mágicas, aqui, estamos diante de um laborioso e consciente exercício de composição (ainda que o inconsciente sempre se meta de permeio). A manifestação de qualquer coisa da ordem do sagrado parece resultar de um minucioso, atento e contínuo empreendimento de captura; o gesto genesíaco da criação figurado na palavra que como um dardo é lançado para apreender o real; reordenação do mundo por meio da linguagem que se revela, entretanto, em sua mais verdadeira espessura. Nesse sentido, a máquina se reveste de um sentido demiúrgico, como explicitamente lemos no excerto a seguir:

Todas pálidas, as redes metidas na voz.
Cantando os pescadores remavam
no ocidente – e as grandes redes
leves caíam pelos peixes abaixo.
Por cima a cal com luz, por baixo os pescadores
cheios de mãos cantando.
[...]

E Deus metido então nas redes, puxado
cor de cal para dentro
das barcas, as mãos cantando cheias
de pescadores. [...] (HELDER, 2015, p. 206-207)

A milagrosa cena da pesca, arraigada no imaginário cristão, é então revisitada como máquina do mundo, extraordinário engenho humano capaz de recriar o *fiat* divino. Os pescadores pescam peixes que são Deus, pescam com redes metidas na voz, cantando, portanto, com palavras – o verbo que se faz carne por meio de um gesto encantatório. Aqui está replicada aquela mesma estrutura que Michel Carrouges adivinha na obra dos grandes maquinistas que apresenta em estudo em seu livro *As máquinas celibatárias*. O exemplo mais notável é – mais uma vez – Marcel Duchamp e sua *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, obra de onde Carrouges tira o título para batizar a sua.

Figura 3 – *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923)



Fonte: <https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/6.php>

Ao descrever a instalação de Duchamp, Carrouges nota que ela

[...] possui duas partes situadas uma sobre a outra: a noiva no alto, os celibatários embaixo, e, em cada uma, os diversos mecanismos que dependem um do outro respectivamente. Essas duas zonas não estão simplesmente sobrepostas ou apenas harmonizadas por correspondências plásticas, são funcionalmente unidas e exercem uma sobre a outra uma influência mecânica. (CARROUGES, 2019, p. 35)

Não observamos uma estrutura similar no poema de Herberto? Não é notável nele o alquímico “princípio de que aquilo que está em baixo é igual ao que está em cima” (HELDER, 2013, p. 11)? Não há, aqui, também, dois polos que se buscam, “[p]or cima a cal com luz, por baixo os pescadores”? Dois polos que se buscam até que “o peixe espírito de Deus”, “cor de cal”, seja nomeado pelo cântico dos pescadores com redes metidas na voz, até que se faça a luz.

É preciso destacar que, em tal dinâmica, não há redenção alguma. Assim como o “pequeno crime irônico” de Duchamp, as máquinas herbertianas são falhadas, atestam, no mesmo iluminado gesto criador que as diviniza, uma imponderável distância de Deus, são elas também fragmentos dispersos de uma unidade para sempre perdida. Talvez fosse mais acertado afirmar que essas máquinas indiciam, antes, a imagem de uma contenda entre criatura e criador; criatura que, em um ato de insubmissão às leis divinas, também se faz criador, lembrando o antigo mito adâmico.

Em outro poema d'*A máquina lírica*, lemos: “Escuta: descasco/ maçãs, como maçãs, as maçãs/ aparecem na sua cor ao meio – e juntam-se/ entre si, e vão sonhar. [...] Escutando em ti, abrindo/ com a tua chave todas as tuas maçãs/ na sua cor. Só agora/ escrevendo eu sei.” (HELDER, 2015, p. 190-191). Em coisas de poesia, o conhecimento (representado pelo fruto proibido e intimamente associado à experiência erótica) nasce da escrita insubordinada, só é acessível àquele que investe com violência contra as regras gramaticais. A máquina humana se volta contra Deus (a lei do Pai) na medida em que rompe – ainda que por meio da sublimação do fazer artístico – o interdito sexual imposto sobre a figura materna. O poeta pode, enfim, gozar com a máquina que ele cria e que o cria: “minha mãe, minha máquina –” (HELDER, 2015, p. 192), lemos em outro poema do mesmo livro. Com a sua mãe-máquina, ele rivaliza com os desígnios de Deus Pai.

Esse enleio erótico-poético com o princípio maternal que se vislumbra no encontro com as máquinas é, todavia, posto em suspensão, impedido seja pela interdição moral, seja pelo tempo ou pela morte. Em um poema d'*A colher na boca*, que (coincidentemente?) leva o mesmo título de uma das mais famosas peças artísticas assinadas por Duchamp (*Fonte*), lemos: “Estás verdadeiramente deitada. É impossível gritar sobre esse abismo/ onde rolam os cálices transparentes da primavera/ de há vinte e dois anos. [...] Mãe, pouco resta de ti na exaltação do mundo.” (HELDER, 2015, p. 55). Alguns versos adiante lemos ainda: “Não podes levantar-te dos retratos antigos/ onde procuro afogar-me como uma criança/ nocturna. E não atravessaremos juntos as cidades redentoras,/ perdidos um no outro, sorrindo/ como se estivéssemos debaixo de uma árvore inspirada e eterna.” (HELDER, 2015, p. 55). Uma distância assim intransponível é o que está na base da reflexão de Carrouges acerca de suas máquinas celibatárias:

O drama da máquina celibatária não é o do ser que vive totalmente solitário, mas o da criatura que se aproxima infinitamente de uma criatura do outro sexo sem conseguir realmente encontrá-la. Não é a castidade que está em questão, ao contrário, é o conflito de duas paixões eróticas que se justapõem e se exasperam sem poder chegar ao ponto de fusão. (CARROUGES, 2019, p. 76)

Quanto ao caso de Herberto, essa mecânica da imponderável interdição circunscreve os seus limites em torno do complexo edipiano que alguns ensaístas muito atentamente observam em sua obra. É o caso de Manuel de Freitas, que, embora não enverede por uma leitura psicanalítica, sagazmente rastreia “uma *sexualização* fascinada da mãe (que assim, uma vez mais, se sobrepõe à indiferença que envolve a figura do pai)” (FREITAS, 2021, p. 54) na obra herbertiana. Tal desajuste entre corpos desejantes fundamenta o caráter celibatário da máquina poética herbertiana, que, em vez do repouso de imagens fundidas na metáfora, prefere o risco e a instabilidade em contínuo movimento da metamorfose. Assim

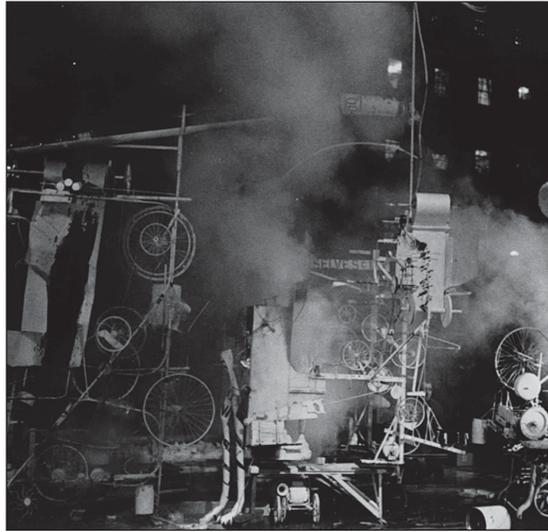
como a já citada *Fresh widow* que, uma vez viúva, só pode se votar a um prazer autoerótico, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a máquina celibatária por excelência, a poesia de Herberto também joga, irônica e criminosamente, um indefinido jogo do desejo.

Tal indefinição está na base da gratuidade dos objetos poéticos herbertianos. A noção de utilidade aplicada ao quer que seja vincula-se a um trabalho de ordenamento do real, cujo objetivo mais definido é um aprisionamento das formas aporisticamente conceituadas em absoluta conformidade com a sua serventia. Em outras palavras, significa uma redução do sentido da realidade à sua função, o que equivale a afirmar que uma coisa é aquilo para que ela serve, ou pior, que uma coisa sem utilidade é desprovida de qualquer estatuto ontológico e, portanto, pode ser eliminada. Esse princípio é assimilado pelo pensamento de Georges Bataille acerca das práticas sacrificiais. Segundo o ensaísta francês, “[o] sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas”, que, por sua vez, se caracterizam pela não-produtividade, “por uma operação de perda” (BATAILLE, 2013, p. 22) e, no limite, pelo dispêndio suntuoso. Ora, é sob esse aspecto que poesia e sacrifício parecem convergir e melhor delinea-se a correlação entre técnica e magia, as máquinas e o sagrado.

Na sequência da já citada crônica sobre o “Museu do café”, Herberto Helder acompanha da referência à anti-janela de Duchamp a maravilhada lembrança da obra de outro artista de vanguarda, que, de acordo com o texto, “considerava o mundo não precisamente como um campo devasso de nabos ou cenouras, mas, sem dúvida, como uma extensão abusiva de máquinas irrompentes que não serviam para nada.” (HELDER, 2020, p. 148). Jean Tinguely é o nome do escultor (suíço e não sueco como declara Herberto), cuja obra consiste na criação de estranhos maquinários. O espanto diante dessa bizarra engenharia é declarado pelo poeta com um entusiasmo similar àquele com que, anos antes, se assombrou com a máquina de calcular poesia de Nanni Balestrini. Herberto descreve, não apenas a memória da experiência de visitação a um museu em Paris, nem tão somente as esculturas de Tinguely, mas os arroubos de uma insólita revelação epifânica:

[...] o que me era dado jubilosamente ver? Máquinas. Uma sala a ferver de máquinas. Que giravam, mexiam, batiam, matraqueavam, turbilhonavam. Isto sim, que era uma genuína devassidão. E como elas maquinavam para coisa nenhuma. Porque, verdadeíssima, aquelas máquinas estavam belamente a fingir a grande produção. Mas não saía nada, salvo esse deliciosamente hipócrita barulho de fábrica. Eram máquinas inúteis, e apesar de tudo sucas. Oh maravilha! Saí, deambulei, perdi-me pela cidade. Creio que Deus estava comigo, nesse tempo de revelações. (HELDER, 2020, p. 149)

Figura 4 – *Homage to New York* (1960)



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>

Esse olhar fascinado, embriagado pela beleza das monstruosas máquinas, experimenta uma espécie de êxtase, porque, através de tal expectativa delirante, o observador se vê confrontado a tal ponto por aquilo a que assiste, que é feito, ele mesmo, coisa observada pelo prodígio das imagens. Um pouco como Mircea Eliade compreende a imponentia do sagrado, associando-o a “qualquer coisa de *ganz andere*, radical e totalmente diferente” (ELIADE, 2010, p. 16), Herberto reconhece um legítimo Deus surgido da máquina quando fulminado nesse ponto tangencial de potência e impotência que vislumbra diante das imagens propiciadas pela escultura de Tinguely. O *Deus ex machina* que acompanha o poeta coincide, por conseguinte, tanto com a aquisição de uma capacidade criadora, quanto com a disponibilidade de ser criatura, argumento que, de certo modo, vai ao encontro da formulação de Rosa Maria Martelo acerca da ambivalência da questão paternidade (diríamos maternidade)/filiação na poesia herbertiana, o que está no cerne do problema da relação entre autoria e obra. Para a ensaísta, Herberto Helder é “[u]m nome que mais aponta uma filiação do que reivindica a paternidade da escrita.” (MARTELO, 2016, p. 12), ou seja, cabe-nos pensar que antes a obra (máquina) inventa o autor (o demiurgo) que o seu contrário.

O “tempo das revelações”, referido na crônica de Herberto, ecoa não apenas um sentido religioso, por meio da referência ao livro bíblico do *Apocalipse*, mas uma verdadeira transformação das imagens – como quem diz que uma imagem fotográfica foi revelada, por exemplo. É sobretudo a imagem do mundo que se converte em outra coisa (“radical e totalmente diferente”) após a experiência da

visitação ao museu. Há, afinal, nessa crônica, uma autêntica pedagogia da poesia como gesto ético, como prática da vida: “A poesia não habita apenas os livros de poemas, nem se abre só nas intenções. Está por aí, pelo mundo, distraidamente em recantos a que por hábito não se apela.” (HELDER, 2018, p. 152). Um encontro prodigioso se dá no espaço do texto herbertiano, entre nós, leitores, e a vasta galeria de referências artísticas a que essa obra nos dirige, com o olhar atento de quem sabe ministrar “uma lição temerária do poético”, conforme podemos notar nesse elucidativo parágrafo:

Eu gostaria de um imenso museu, onde estas coisas recuperadas para o encanto de não serem úteis se multiplicassem loucamente, instalando no mundo uma magnífica desordem, uma lição temerária do poético, uma ambiguidade de que nunca se verificará com suficiência o bem que traz à alma sobrecarregada de princípios rígidos, de funções infalíveis, de modos de realizar assustadoramente eficazes, de motivos demasiado óbvios. (HELDER, 2018, p. 151)

Duchamp (Sélavy), Balestrini, Tinguely, para além de um rol impressionante de figuras tão excêntricas quanto notáveis que poderíamos elencar, compõem esse quadro dialógico feito de imagens em tensão, cujo impacto ressoa, sob diversos aspectos, na obra poética herbertiana. As máquinas são imagens que constituem apenas um de entre muitos exemplos a partir dos quais podemos assistir à sublevação de uma arte que nunca se satisfaz com “motivos demasiado óbvios”. Por essa mesma razão, talvez, Herberto tenha se identificado com tal maquinário, que em vez de criar, deleita-se em simular ironicamente a criação, quando não se empenha efetivamente a destruir, uma vez que nos autorizamos a falar de apocalipse. Uma exegese acerca da presença insistente de Deus nessa poesia terá de lidar, inexoravelmente, com o problema da criação tanto quanto com o da destruição. Fica, por ora, essa breve visita ao “Museu do Café”, de Herberto, como exemplo de como esse Deus procede ironicamente (nos seduz dizer, diabolicamente) na ficcionalização do ato criativo ao nos apresentar as suas múltiplas máquinas do mundo.

BRAZ DE SOUSA, P. R. The Celibate Machines of Herberto Helder. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 167-178, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *There are many machines in Herberto Helder's poetry. Verbal, corporal, magical machines, which, mainly, stand out in this work because of their astonishing gratuitousness. Useless machines, which in their refusal of practical functions, resemble monstrous objects, revealing, then, a deep affinity with the poetic as a sacred manifestation. In this article, we would like to discuss two problems in Herberto Helder's work: 1) the intersection between poetic making and mechanical action, considering both practices*

from the point of view of dysfunctionality; 2) the unprecedented relationship between Herberto's lyrical machine and the hierophanic manifestation. In the end, we will deal with the question of how the notion of God, in Herberto Helder's work, can be linked, not to the ultimate reason of all things, but rather to unreason and the loss of meaning, aspects not entirely foreign to his poetic.

■ **KEYWORDS:** *Contemporary portuguese poetry. Herberto Helder. Machine. Sacred.*

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **A parte maldita:** precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias.** Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: n-i, 2019.

DIAS, Sousa. **O que é poesia?** Lisboa: Documenta, 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAGUNDES, Mônica. **Desastrada maquinaria do desejo:** a *Prosa do observatório* de Julio Cortázar. São Paulo: Porto de Idéias, 2009.

FREITAS, Manuel de. **Uma espécie de crime:** *Apresentação do rosto* de Herberto Helder. Lisboa: Alambique, 2021.

HELDER, Herberto. **Electrònicolífrica.** Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

_____. **em minúsculas.** Porto: Porto Editora, 2018.

_____. **Photomaton & vox.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. **Poemas completos.** Porto: Porto Editora, 2014.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra:** Herberto Helder ou o poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016.

